

REFERENCES

1. Dovgalenko N. (2015) Ukrainian contemporary music. Portraits and landscapes. Odessa: Print-South [in Ukrainian].
2. Zinkevich E. Ukrainian avantgarde: zigzags of history. Moscow: Scientific and Publishing Center Moscow Conservatory, 2013. P. 385–398 [in Russian].
3. Kasyanov G. (1995) Dissatisfied: Ukrainian intelligentsia in motion resistance in the 1960s–1980s. K.: Lib. [in Ukrainian].
4. Nestjeva M. (2012) Self-portrait of the composer in the interior of his music. Music Academy. № 2. P. 3–7 [in Russian].
5. Silvestrov V. (2011) Wait for music. Lectures-conversations. K.: Spirit and Letter [in Ukrainian].
6. Theory of musical composition (2005). M.: Music [in Russian].
7. Cherednichenko T. (2002) Music stock. 70s Problems. Portraits. Cases. M.: NLO, P. 331–351 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 6.06.2018 р.

УДК 78.01+782/785.7+78.07.1

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–1–15–27

Анатолій Валентинович Носуля

<https://orcid.org/0000–0002–3003–6472>

кандидат мистецтвознавства, в. о. доцента кафедри сольного співу

ОНМА імені А. В. Нежданової

avn.odma@gmail.com

НОВІ ТЕНДЕНЦІЇ СУЧАСНОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ПОЕТИКИ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ Ю. ГОМЕЛЬСЬКОЇ)

Мета статті полягає у розгляді актуальних та принципово нових тенденцій сучасної композиторської поезики у ХХ–ХХІ ст. з виділенням у якості головного об'єкта вивчення камерно-вокальної спадщини Ю. Гомельської. *Методологія* статті базується на принципово оновленому аналітичному підході до камерно-вокальної творчості періоду кінця ХХ — початку ХХІ століть, у тому числі до камерних творів одеських композиторів (на прикладі творчості Ю. Гомельської), на підставі якого стає можливим виявити характерні особливості композиторського стилістичного комплексу. *Наукова новизна* обумовлена тим, що у статті аналітично обґрунтовуються шляхи взаємодії та зближення явища камернізації з театральнo-сценічними тенденціями. До факторів новизни також слід віднести широкий контекстуальний аналіз камерно-вокальних творів Ю. Гомельської, а у зв'язку з ним відкриття нової

символічної форми діалогічної взаємодії музичного і словесно-поетичного рядів в камерних творах. **Висновки.** Оцінюючи композиторський доробок Ю. Гомельської, необхідно відзначити, що кожен з творів композиторки демонструє свою індивідуальну систему організації елементів музичної мови, в основі якої ми можемо спостерігати постійний пошук та відновлення прийомів музичної виразності. Для Ю. Гомельської типовим є процес різноманітного трактування й експериментальних пошуків в області жанру камерної музики із трансформацією традиційних її моделей. Такий інтерес обумовлений, на наш погляд, прагненням у всій глибині розкрити можливості музичного діалогу. Персоніфікація тембрів особливо виділяє роль просторової перспективи фактури як визначальної для характеру образної виразності учасників сюжетної канви добутку. У кожному своєму творі Юлія Олександрівна Гомельська пропонує свій особливий авторський підхід, своє прочитання, свою індивідуальну композиторську манеру письма, що дозволяє у всій повноті розкрити їх обрису складову.

Ключові слова: композиторська поетика, стиль, жанр, психологія творчості, камернізація, композиторське мислення.

Nosulya A., Ph.D. in History of Arts, Associate Professor of Department of Solo Singing of The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

New trends in modern composer poetics (on the example of Y. Gomelskaya's work)

The purpose of the article is to examine current and fundamentally new trends in contemporary composer poetics in the XX — XXI centuries. highlighting Y. Gomelskaya as the main object of study for chamber-vocal heritage. The methodology of the article is based on a fundamentally updated analytical approach to the chamber-vocal work of the late XX — early XXI century period, including the chamber works of Odessa composers (using the example of Y. Gomel's creativity), on the basis of which it becomes possible to detect the characteristic features of the composer's stylistic complex. The scientific novelty is due to the fact that the article analytically substantiates the ways of interaction and the convergence of the phenomenon of modernization with theatrical-stage tendencies. The novelty factors should also include a broad contextual analysis of the chamber-vocal works by Y. Gomelskaya, and, in connection with it, the discovery of a new symbolic form of the dialogical interaction of musical and verbal-poetic series in the chamber works. Conclusion. Evaluating the composer's legacy of Y. Gomelskaya, it should be noted that each of the works of the composer demonstrates his individual system of organizing elements of the musical language, based on which we can observe the constant search and resumption of the techniques of musical expressiveness. For Y. Gomel, the typical is the process of diverse interpretation and experimental searches in the field of chamber music genre with the transformation of its traditional models. This interest is due, in our opinion, to the desire to

reveal the possibilities of musical dialogue in all depths. The personification of timbres particularly emphasizes the role of the spatial perspective of texture as determining for the character of the figurative expressiveness of the participants in the storyline of the work. In each of his works, Yulia Aleksandrovna Gomelskaya offers her own special author's approach, her own reading, her own individual composer manner of writing, which allows her to fully reveal their figurative component.

Keywords: composer poetics, style, genre, psychology of creativity, comedization, composer thinking.

Носуля Анатолий Валентинович, кандидат искусствоведения, и. о. доцента кафедры сольного пения ОНМА имени А. В. Неждановой

Новые тенденции современной композиторской поэтики (на примере творчества Ю. Гомельской)

Цель статьи заключается в рассмотрении актуальных и принципиально новых тенденций современной композиторской поэтики в XX–XXI ст. с выделением в качестве главного объекта изучения камерно-вокального наследия Ю. Гомельской. **Методология** статьи базируется на принципиально обновленном аналитическом подходе к камерно-вокальному творчеству периода конца XX — начала XXI веков, в том числе к камерным произведениям одесских композиторов (на примере творчества Ю. Гомельской), на основании которого становится возможным обнаружить характерные особенности композиторского стилистического комплекса. **Научная новизна** обусловлена тем, что в статье аналитическим путем обосновываются пути взаимодействия и сближения явления камернизации с театрально-сценическими тенденциями. К факторам новизны также следует отнести широкий контекстуальный анализ камерно-вокальных произведений Ю. Гомельской, а в связи с ним открытие новой символической формы диалогического взаимодействия музыкального и словесно-поэтического рядов в камерных произведениях. **Выводы.** Оценивая композиторское наследие Ю. Гомельской, необходимо отметить, что каждое из произведений композитора демонстрирует свою индивидуальную систему организации элементов музыкального языка, в основе которого мы можем наблюдать постоянный поиск и возобновление приемов музыкальной выразительности. Для Ю. Гомельской типичным является процесс разнообразной трактовки и экспериментальных поисков в области жанра камерной музыки с трансформацией традиционных ее моделей. Такой интерес обусловлен, на наш взгляд, стремлением во всей глубине раскрыть возможности музыкального диалога. Персонификация тембров особенно выделяет роль пространственной перспективы фактуры как определяющей для характера образной выразительности участников сюжетной канвы произведения. В каждом своем произведении Юлия Александровна Гомельская предлагает свой особенный авторский подход, свое прочтение, свою индивидуальную ком-

позиторскую манеру письма, что позволяет во всей полноте раскрыть их образную составляющую.

Ключевые слова: композиторская поэтика, стиль, жанр, психология творчества, камернизация, композиторское мышление.

Актуальність. Музикознавство на сучасному етапі акумулює значний досвід вивчення композиторської творчості та упродовж останнього століття активно шукає підхід до розкриття таємниці композиторської індивідуальності. Передусім йдеться про дуже об'ємну дослідницьку спадщину, що здебільшого складається з конкретних монографічних досліджень, в яких так чи інакше висвітлюється феномен індивідуальної композиторської творчості. Не викликає сумнівів, що саме певний тип творчої особистості, її внутрішні спрямування та світоглядні настанови багато в чому визначають художню індивідуальність композитора, характер його сприйняття, мислення, творчого методу.

Широка жанрова амплітуда художніх пошуків Ю. О. Гомельської при унікальній для нашого часу органічній природності та безпосередності у проявах її власної композиторської індивідуальності, невичерпна енергія виділяла цю яскраву представницю одеської композиторської школи. І. Драч, розвиваючи думки В. Бобровського, підкреслює, що зафіксована в музичній культурі композиторська індивідуальність є поєднанням декількох чинників, найбільш вагомими серед яких автор вважає прояв душевних якостей художника, рис його характеру, моральних та світоглядних принципів, естетичних ідеалів, відбитих в індивідуальному баченні світу [6, с. 82].

Це поєднання, характерне для художньої натури творчої особистості, утворює унікальну якість, яку можна умовно назвати «творчим геном», завдяки якому досягається єдність стилю та складаються унікальні якості композиторської поетики. Прагнення виявити унікальні риси безпосередньо в музиці означає пошук звукової ідеї, здатної органічно розгалужуватися, саморозвиватися, викликаючи тим самим рух музичної тканини, обумовлюючи логіку розгортання не лише окремого опусу, але й усієї творчості, що може піднести композиторська творчість на рівень метатексту.

Мета статті полягає у розгляді актуальних та принципово нових тенденцій сучасної композиторської поетики у ХХ–ХХІ ст. з виділенням у якості головного об'єкта вивчення камерно-вокальної спадщини Ю. Гомельської. **Методологія** статті базується на принципово оновленому аналітичному підході до камерно-вокальної творчості

періоду кінця XX — початку XXI століть, у тому числі, до камерних творів одеських композиторів (на прикладі творчості Ю. Гомельської), на підставі якого стає можливим виявити характерні особливості композиторського стилістичного комплексу. **Наукова новизна** обумовлена тим, що у статті аналітично обґрунтовуються шляхи взаємодії та зближення явища камернізації з театральнo-сценічними тенденціями. До факторів новизни також слід віднести широкий контекстуальний аналіз камерно-вокальних творів Ю. Гомельської, а у зв'язку з ним відкриття нової символічної форми діалогічної взаємодії музичного і словесно-поетичного рядів в камерних творах.

Виклад основного матеріалу. Художня творчість, що розуміється як цілісна поетика, стає «осередком людської культури остільки, оскільки дозволяє людині зробити пам'ять та створені людиною ж форми (артефакти) об'єктивними умовами людської діяльності» [9, с. 106]. О. Самойленко вказує, що до таких форм відносяться й художні тексти, бо саме з боку поетики стає зрозумілим що дозволяє поєднувати явища культури, пам'яті й тексту» [9, с. 106]. У цьому зв'язку поняття про жанр, стиль та феномен композиторства набуває нового розуміння й тлумачення з позиції музикознавства.

Доречним уявляється нагадати відоме висловлення М. Бердяєва про таємницю людської особистості, який уважав, що «джерела людини лише частково можуть бути зрозумілими й раціоналізованими. Таємниця особистості, її одиничності, нікому не зрозуміла до кінця. Особистість людська більш таємнича, аніж світ. Вона і є цілий світ. Людина — мікрокосм і містить у собі все. Але актуалізоване й оформлене в його особистості лише індивідуально-особливе» [1]. Ці слова, на наш погляд, дуже підходять до особистості Юлії Олександрівні Гомельської, до її життєвої позиції, до її дивної творчої особистості, до її жіночої чарівності.

А. Луніна в книзі «Композитор у дзеркалі сучасності» знаходить дуже важливі слова, які здатні характеризувати творчу індивідуальність Ю. Гомельської. Так главу, присвячену вивченню творчості композитора, дослідниця озаглавила «Перфекціонізм у музиці або музика як «розумне діяння» [7, с. 169], визначаючи «перфекціонізм як прагнення до досконалості, тягу працювати на повну, видаючи тільки якісний продукт» й «розумне діяння» як «величезне зусилля на акумулюванні внутрішніх духовних ресурсів» [7, с. 171–172].

У процесі особистісного спілкування з Юлією Олександрівною Гомельською виявлялось, що вона до будь-якої справи підходила

надзвичайно відповідально, з повною віддачею — прагнула «виявити себе, власні здатності, самовиразитися в музиці на повну силу, ні в чому не даючи собі потурання, не йдучи із самою собою на компроміс» [7, с. 173]. Для Ю. Гомельської багато чого, що мало стосунок до власного творчого самовираження, уявлялося надзвичайно цікавим, що й спонукало її братися за різні, часом несподівані проекти. Це пояснюється тим, що з одного боку, їй подобалось випробовувати себе на міцність, ставлячи перед собою нові творчі цілі, вирішуючи завдання-шаради, знаходячи до них індивідуальний ключ, а з іншого боку — композитор «не знає, що таке важко або легко, оскільки мислила іншими категоріями — цікаво чи ні» [7, с. 173].

Саме творча зацікавленість, первісна установка на креативність, були основною рушійною силою її розвитку-просування вперед творчим шляхом, ставали стимулом у духовному самозбагаченні й зростанні. При цьому, як відзначає А. Луніна, у неї «немає позерства, епатажу, самозамилування в музиці, бажання сподобатися. Усе природно: якість музичних текстів, професійний підхід у роботі й оригінальність творчого результату» [7, с. 173].

Юлія Олександрівна Гомельська народилася 11 березня 1964 року, первісну музичну освіту одержала у Сімферопольському музичному училищі імені П. І. Чайковського за фахом «фортепіано» (клас С. Канівської), по закінченню якого вступила до Одеської державної консерваторії імені А. В. Нежданової як композитор (клас професора О. Красотова). Уся наступна творча й педагогічна діяльність була тісно пов'язана з цим навчальним закладом, де вона викладала з 1991 року аж до трагічної кончини 4 грудня 2016 року.

Великою удачею для свого творчого становлення Юлія Олександрівна вважала навчання в рамках післядипломної — аспірантської програми навчання на Міжнародних композиторських курсах фундації *Gaudeamus* (Амстердам, Нідерланди, 1994) і майстер-курсах *Opera and Theatre Lab* (Кент, Великобританія, 1996). В 1995 році на конкурсній основі Ю. Гомельська одержала стипендію від Гилдхолл-Школи музики й драми (*Guildhall School of Music and Drama*, Лондон, Великобританія) для навчання в аспірантурі (клас професора Роберта Сакстона). В 1996 році одержала ступінь майстра музики в композиції з відзнакою *Mmus with distinction*, та захистила магістерську дисертацію в університеті *City University of London*. Протягом усього навчання в *SMD* Юлія Гомельська виграла шість композиторських конкурсів Гилдхолл-Школи музики й драми, включаючи премію імені В. Лю-

тославського, засновану *Chester Music Publishers* (Великобританія), а два її твори були видані в якості обов'язкових для виконання на вступних іспитах в *G.S.M.D* [4].

Зазначимо, що у 2002 р. камерна опера Ю. Гомельської «*The Divine Sarah*» («Божественна Сара») на лібрето Майкла Ірвіна була записана BBC Radio 3 (Лондон). У 2007 році композиторка провела серію майстер-класів у консерваторії Берна (Швейцарія), а у травні 2008 року у Лондоні був удруге поставлений її балет «Джейн Ейр» (10 спектаклів) Лондонським дитячим балетом в Реасок театрі й записаний на DVD. Також у 2008 році був виданий авторський компакт-диск Ю. Гомельської із камерними творами за підтримки швейцарської фундації Прогельвеція. Твори Ю. Гомельської видавалися Гилдхолл-Школою музики й драми, видавництвами *Micropress* (Великобританія), *Sordino Edizioni Musicalas* (Швейцарія) і в записах на компакт-дисках. Вона була членом правління Національного союзу композиторів України, членом Асоціації Нова Музика (Одеса) і PRS (Великобританія).

Серед значного списку добутків Юлії Гомельської камерні твори займають провідне місце, хоча поруч з ними в її творчому доробку присутні твори для симфонічного («*Ithron-Phonium*» (1998), «*Exlibris*» (1993), «*Поема-увертюра*» (1990) й камерного оркестру («*Memento vitae*» (1996), «*Floridas*» (1995), «*Звуки Стримпеллати*» (2007), балет «Джейн Ейр» (1997) й опера-сцена для меццо-сопрано й фортепіано «*The divine Sarah*» (1999). Безліч добутків для камерного ансамблю вражають своєю різноманітністю не тільки в плані інструментальних складів, що є однією з характерних рис поетики сучасного композитора, але й у плані симптоматичності їх назв.

Визнаючи, що найчастіше імпульс для початку роботи над добутком з'являється з боку замовника, Ю. Гомельська при цьому відзначала, що замовлення вона не сприймала як тверді рамки. Практично всі отримані нею замовлення виходили від виконавців, яким імпонував стиль композитора, і одержання замовлення зовсім не означало для неї звуження можливостей у виборі жанру або засобів втілення, навіть самої ідеї. Звичайно оговорювалися деякі аспекти майбутнього твору, а саме — склад виконавців, хронотопічні параметри, що за власним запевненням Юлії Олександрівни не було для неї великою проблемою. Вона вважала, що будь-яка замовлена робота ставала своєрідним творчим викликом для композитора, прекрасним позитивним стимулом для вдосконалення й подальшого особистісного

творчого росту, захоплюючим завданням, для розв'язання якого композитор має задіювати весь арсенал своїх творчих можливостей.

«Для мене замовлення, — говорила Ю. Гомельська, — це виклик. Я починаю хвилювати фантазію, екстраполовати свої ідеї в музику. Відбувається справжній мозковий штурм, і через якийсь час вимальовується фабула майбутнього твору» [7, с. 186]. Найважливішою складовою сучасного музичного добутку композитор називала його емоційність, живу органічність, енергетичне посилення, іншими словами — це повинна була бути така музика, яка нікого не лишала байдужим. Музика самої Юлії Олександрівни дуже точно відповідала її ж критеріям, бо вона дійсно не залишає байдужим нікого. Цікаво, що головними виразниками музичних думок Гомельської стали камерні жанри, тому що улюбленими жанровими формами виявляються саме малі форми, а при виборі інструментарію — камерний оркестр, струнний квартет, духовий квінтет, ансамблі різних складів, а також скрипка, флейта, віолончель, бандура, баян, фортепіано. Останнє особливо важливо для сучасного камерного твору, тому що в багатьох випадках воно трактується як ансамбль солістів.

XX століття, особливо його друга половина та початок XXI століття стають часом, коли струнні й духові інструменти з їх нетемперованістю виявляються надзвичайно затребуваними й актуальними, що підтверджується численними опусами Ю. Гомельської. Справедливості заради слід зазначити, що й фортепіано композитор наділяє новими властивостями, відповідно до нового акустико-гармонійного ладу музики XXI століття, що ми можемо спостерігати у Концерті для фортепіано й струнного оркестру (2007), «До сонця» для двох фортепіано (2006), «Про зустрічного-message» для фортепіано (2006), «Гуцулка-Dance» версія для двох фортепіано й двох перкусіоністів (2006) та ін.

Аналізуючи власний індивідуальний погляд на феномен композиторства, Ю. Гомельська відзначала, що саме «з манери... музичного самовираження, у тому числі таких його складових як почерк, стиль, мова» [7, с. 190] можна скласти більш детальне враження про автора. «Коли відбувається період пошуку й вибудовування власної персоніфікованої креативної лабораторії й композитор знаходить себе, свою творчу манеру, то він починає себе почувати досить комфортно в «освоєному» просторі, розуміти, що вже багато чого він може й уміє» [7, с. 190].

Добре відомо, що музичний добуток з'являється перед слухачем та виконавцем як об'єкт, тобто як зафіксована художня структура, яку

утворюють певні відібрані й відсортовані інтонаційні узгодження. Але в даній художній структурі, у даному музичному добутку також відбита й особистість творця-композитора, тому добуток виникає також як суб'єкт, процес пізнання якого діалогічний [2, с. 14]. Саме цей «суб'єкт», на думку І. Драч, може викликати як байдужість, так і абсолютне замилювання, роздратування, фанатичну пристрасть. Неважко знайти безліч прикладів — хоча б «той самий Вагнер» — ненависний або обожнюваний [6, с. 80].

Стиль у більшості досліджень, присвячених цій проблематиці, розуміється як прояв закономірностей взаємодії між естетичними принципами й композиторською технікою [3, с. 214], але «коли перед нами зразок стилю взагалі, ми можемо цінувати його досконалість, говорити про історичне значення, писати про нього трактати, але любові до нього в нас не виникає» [10, с. 109]. Щоб емоційно сприймати музику, треба насамперед її любити. Міру й повноту нашої любові до композитора як тієї складової, що змушує звертатися до його музики знову й знову, визначає не сама по собі оцінка його творчості, а специфіка ставлення до його індивідуальності як до «інтонаційного суб'єкта стилю», що досягається «у масштабі всього життя, а не окремого його фрагмента» [8].

Як вказувала І. Драч [6], бути композитором певною мірою означає здатність та бажання демонструвати те, що приховано в тобі глибоко усередині, можливість демонструвати своє справжнє «Я». Музичний добуток з цієї позиції виявляється як вищий прояв відкритості, у надії на відповідні розуміння й любов з боку виконавців та слухачів. При цьому найменше композитор намагається привернути увагу до себе як до конкретного індивіда. У композиторській творчості гомілетична настанова художника риторичної епохи перетворюється на сповідальний імператив діалогічної культури.

Зміст сповіді щоразу міняється, наповнюється новими значеннями деталями, збагачується, ускладнюється, насичується, але залишається незмінною неможливість зобразити із себе когось іншого. Як і актор, композитор демонструє себе у різних ракурсах, щоб в остаточному підсумку розкрити себе самого, передати свою суб'єктивність слухачеві. Незалежно від своєї популярності й визнання на прем'єрі кожного нового добутку композитор не застрахований від небезпеки відторгнення, тому що в кожному конкретному випадку реакція аудиторії зовсім непередбачена. Музика деякою мірою нав'язує себе слухачеві, який повинен у неї ввімкнутися, щоб усвідо-

мити власний відгук на головний її сенс та намагатися «впізнати в ній себе» [6, с. 94–95].

Ю. Гомельська погоджувалась з висловленою позицією, та додавала, що особисто вона як композитор залишалась людиною, яка сумнівалась завжди. Композиторка говорила, що найважливіше її завдання — передати всю повноту почуттів і переживань, однак ніколи не можна бути остаточно впевненою, що ці емоції будуть зрозумілі, відчуті та інтерпретовані так, як мислив сам композитор. Крім цього, ніколи не можна бути впевненим у тому, що добуток, який композиторів уявляється актуальним та зрозумілим, «почується» виконавцями й слухачами. Вона говорила: «вважаю, що творчі сумніви абсолютно нормальні для композитора, як і для кожного креативно мислячого художника. У цьому випадку — це дуже позитивний фактор, оскільки саме творчі сумніви служать досить потужним імпульсом до створення чогось нового. Я у своїй творчості намагаюся рухатися далі, дивитися увесь час тільки вперед» [7, с. 189].

Рух у бік передачі таємних змістів, глибоко особистісних переживань призвів до того, що більшість творів з подібною драматургічною й значенневою спрямованістю ясно на собі відчують загальну тенденцію камернізації, стиснення форми, скорочення часу звучання. Ю. Грібіненко вказує, що для характеристики такої форми та принципів її тематичного розвитку в музикознавчих дослідженнях запропоновані визначення монотематизму, моноінтонаційного контрастно-варіантного розвитку. Дослідниця вказує, що «дане визначення підкреслює головну особливість подібних композицій — варіантний розвиток єдиного тематизму, при якому, однак, виникає контраст малих та великих побудов, мотивів, окремих оборотів, а також й цілих, порівняно відособлених розділів» [5]. Такий тематизм утворює злитий процес тематично-концентрованого розгортання (термін В. Бобровського), а музична форма може бути, у такому випадку, наскрізь тематична. Звідси особлива значеннева сконцентрованість, афористичність, значимість кожного елемента побудови, інформативна ємність. Усі перераховані риси значною мірою характерні для камерних добутоків Ю. Гомельської в цілому, і зокрема — для її камерної опери «Божественна Сара» та моноопер.

Вивчення творчості сучасних авторів — завдання складне й актуальне, розв'язання якого необхідне і для розуміння тих внутрішніх процесів, що протікають у сучасній композиторській поетиці. Дослідження проблеми традиції й новаторства залишається найактуаль-

нішим для української музики кінця ХХ — начала ХХІ століть, тому що демонструє балансування думок композитора між цими двома полюсами. Але нашу увагу привертає не процентне співвідношення двох даних категорій у кожному добутку й відповідне зарахування композитора до табору традиціоналістів або новаторів, а нові шляхи у рішенні «старих» проблем, їх нове життя.

Мовно-стилістичний поворот і увага до найменших структурних одиниць добутку (звуку, інтервалу, мотиву й т. ін.), пошуки нової якості звучання музики шляхом введення нових, незвичайних колористичних барв та тембрових ефектів, об'єднання різних логік музичного мислення характеризують композиторську поетику Ю. Гомельської у цілому. В музиці сьогодні відбувається процес синтезування, узагальнення знайденого раніше, у єдиному поєднується різне, а в різному проглядає єдине. Творчий процес перебуває в стадії завершення, кардинально нових стильових змін не спостерігається, однак індивідуальний композиторський стиль виявляє свою, значно оновлену сутність на основі синтезу — головної властивості, що визначає мислення художників ХХ — початку ХХІ ст. Внаслідок цього стиль стає відкрито асоціативним та спирається на різноманіття форм стильових взаємодій.

Висновки. Оцінюючи композиторський доробок Ю. Гомельської, необхідно відзначити, що кожен з творів композиторки демонструє свою індивідуальну систему організації елементів музичної мови, в основі якої ми можемо спостерігати постійний пошук та відновлення прийомів музичної виразності. Постійний процес модифікації звукової тканини, її різноманітні «ковзання», «переливи» й різного роду мутації, макроостинато й шумові ефекти стирають грань між статикою й миттєвою мінливістю, повторністю й стабільністю, тотожністю й різноманітністю. Інше кажучи, стирається грань між тими категоріями, які фокусують у собі логіку просторово-часових відносин акустично відтвореного музичного тексту.

Для Ю. Гомельської типовим є процес різноманітного трактування й експериментальних пошуків в області жанру камерної музики із трансформацією традиційних її моделей. Такий інтерес обумовлений, на наш погляд, прагненням у всій глибині розкрити можливості музичного діалогу. Персоніфікація тембрів особливо виділяє роль просторової перспективи фактури як визначальної для характеру образної виразності учасників сюжетної канви добутку. У кожному своєму творі Юлія Олександрівна Гомельська пропонує свій особливий авторський

підхід, своє прочитання, свою індивідуальну композиторську манеру письма, що дозволяє у всій повноті розкрити їх образну складову.

У творчості Ю. Гомельської привертає увагу програмність заголовків її добутків, які стають свого роду значеннєвим епіграфом до творів, налаштовують слухача на певний лад — «...Гербарій... музика спогадів», «Крик», «Заплакана осінь», «Непрошіпані слова», «Флорида», «Memento Vitae», «Зимова пастораль», «Тріумф адреналіну», «Із низин душі», «Поза тінню звуків» й т. ін. Можливо, автор прагне підкреслити психологічну спрямованість та завуальованість образної сфери твору, передаючи свої відчуття в потоці міркувань, спогадів, мріянь. Перед нами розгортається світ складного, глибоко все відчуваючого й думаючого художника, образне бачення миру якого миттєво народжується на наших очах. У своїй творчості Ю. Гомельська демонструє широку жанрову амплітуду художніх пошуків і прагнень, але осередком цих шукань завжди є людина з усім комплексом її складних внутрішніх переживань.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бердяев Н. Самопознание (опыт философской автобиографии). М.: Книга, 1991. 448 с.
2. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления: очерки. М.: Музыка, 1989. Вып 1. 268 с.
3. Бондаренко Т. Про традиції П. І. Чайковського в музичній мові українських композиторів. *Чайковський та Україна*. К.: КДК ім. П. І. Чайковського, 1991. С. 197–217.
4. Гомельская Юлия Александровна [Электронный ресурс] / Официальный сайт Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой. URL: http://odma.edu.ua/rus/structure/faculties/piano_theoretical_faculty/music_theory/gomelskaya
5. Грибиненко Ю. Музыкальная полистилистика в свете теории интертекстуальности : дис. ... канд. искусствоведения, специальность: 17.00.03 : Музыкальное искусство. Одесса, 2006. 173 с.
6. Драч І. Композитор Віталій Губаренко. Формула індивідуальності. Суми: Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка, 2002. 228 с.
7. Лунина А. Композитор в зеркале современности : в 2 томах. К.: Дух і літера, 2015. Т. 1. 504 с.
8. Медушевский В. Человек в зеркале интонационной формы. *Советская музыка*. 1980. № 9. С. 39–48.
9. Самойленко А. Диалог как музыкально-культурологический феномен: методологические аспекты современного музыкознания: дис. ... доктора ис-

куствоведения: специальность 17.00.03 — Музыкальное искусство. Одесса, 2003. 437 с.

10. Сильвестров В. Музыка — это пение мира о самом себе... Сокровенные разговоры и взгляды со стороны: беседы, статьи, письма. Киев, 2004. 265 с.

REFERENCES

1. Berdyaev, N. (1991). Self-knowledge (experience of philosophical autobiography). M.: Book. [in Russian].

2. Bobrovsky, V. (1989). Thematism as a factor of musical thinking: essays. M.: Music. Issue 1. [in Russian].

3. Bondarenko, T. (1991). About the traditions of P. I. Tchaikovsky in the musical movement of Ukrainian composers. *Chaykovsky that Ukraine*. K. P. 197–217. [in Russian].

4. Gomelskaya Yulia Alexandrovna: [Electronic resource]: Official site of the Odessa National Academy of Music named after A. V. Nezhdanova. URL: http://odma.edu.ua/rus/structure/facilities/piano_theoretical_faculty/music_theory/gomelskaya [in Russian].

5. Gribinenko, Yu. (2006). Musical polystylistics in the light of the theory of intertextuality: dis.... Cand. art history, specialty: 17.00.03: Musical art. Odessa. [in Russian].

6. Drach, I. (2002). Composer Vitaliy Gubarenko. Formula Individualnost_. Sumi: Sumy State Pedagogical University, im. A. S. Makarenka [in Ukrainian].

7. Lunina, A. (2015). Composer in the mirror of modernity: in 2 volumes. K.: Spirit and Literature. Vol.1. [in Russian].

8. Medushevsky, V. (1980). Man in the mirror of intonational form // Soviet music. No. 9. P. 39–48. [in Russian].

9. Samoilenko, A. (2003). Dialogue as a musical and cultural phenomenon: methodological aspects of modern musicology. Dis. on the competition scholarly step. Doctors of art history, specialty — 17.00.03 — musical art. Odessa. [in Russian].

10. Silvestrov, V. (2004). Music is the singing of the world about itself... Intimate conversations and views from the outside: Conversations, articles, letters. Kiev. [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 20.06.2018 р.